



**You have downloaded a document from  
RE-BUŚ  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Szatańskie metamorfozy i nie tylko : o "Irydionie" Krasińskiego i "Robercie Diable" Meyerbeera

**Author:** Magdalena Bąk

**Citation style:** Bąk Magdalena. (2012). Szatańskie metamorfozy i nie tylko : o "Irydionie" Krasińskiego i "Robercie Diable" Meyerbeera. W: M. Piechota, J. Ryba (red.), "Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... : autorzy, dzieła, czytelnicy. Cz. 4" (S. 101-110). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Magdalena Bąk

---

## Szatańskie metamorfozy i nie tylko O *Irydionie* Krasińskiego i *Robercie Diable* Meyerbeera

Postać szatana ulegała w literaturze romantyzmu licznym metamorfozom. Idąc drogą wskazaną przez Goethego, który swojemu Mefistofelesowi kazał wygłosić znaczące słowa:

Cały świat liznął dziś kultury,  
Na diabła też, jak widać, padło;  
Gdzież teraz ogon, rogi i pazury!  
Co komu jakieś nordyckie widziadło?<sup>1</sup>

– eksperymentują autorzy z diabelskimi atrybutami, polerując i wygładzając wizerunek księcia ciemności, wyposażając go przede wszystkim w walory intelektualne umożliwiające mu nie tylko (a nawet nie tyle) przechytrzenie, co przekonanie człowieka. Wzorując się zaś na ukochanym Miltonie, dostrzegają romantycy w szatanie postać tragiczną, której przypadł w udziale los gorszy od śmierci<sup>2</sup>. O tym, jak bardzo postać ta inspirowała XIX-wiecznych twórców, jak daleko odchodzili oni w swych poszukiwaniach od tradycyjnych wyobrażeń na temat diabła, najlepiej świadczy przypadek Słowackiego, który, wpisując szatana w kontekst

---

<sup>1</sup> J.W. Goethe: *Faust*. Tłum. A. Pomorski. Warszawa 1999, s. 107.

<sup>2</sup> O takiej wersji romantycznego demonizmu trafnie pisze Maria Janion: *Kain i Lucyfer*. W: Eadem: *Prace wybrane*. T. 1: *Gorączka romantyczna*. Kraków 2000. Główne nurty zmian w sposobie postrzegania postaci szatana w literaturze i kulturze romantyzmu analizuje M. Rożek: *Diabeł w kulturze polskiej. Szkice z dziejów motywu i postaci*. Warszawa–Kraków 1993, s. 253–254.

tworzonej przez siebie filozofii genezyjskiej, nie tylko uczynił go istotą głęboko cierpiącą, lecz także pozbawił – zasadniczej, jak się wydaje, stanowiącej dotychczas sens jego istnienia, cechy – zdolności do czynienia zła. Lucyfer w *Samuelu Zborowskim* dopuszcza się wprawdzie czynów strasznych, ale wszystkie one w świecie genezyjskim służą realizacji idei postępu, a zatem nie mogą być klasyfikowane jako złe.

Tematem tego szkicu są dwie romantyczne kreacje postaci szatana zaprezentowane w finałowych scenach dwóch wielkich dzieł romantycznych: dramatu *Irydion* Krasińskiego i opery *Robert Diabeł* Meyerbeera, z librettem Scribe'a i Delavigne'a<sup>3</sup>. Wybór podyktowany został wyraźnymi podobieństwami pomiędzy wskazanymi fragmentami obu tekstów, ujawniającymi cechy istotne dla romantycznego myślenia zarówno o postaciach diabelskich, jak i o złu, które postaci te reprezentują, a wobec którego opowiadać się musi potykający się z szatańskimi wysłannikami człowiek. Dodać należy, że zestawienie takie nie jest przypadkowe. Wiadomo, że operę Meyerbeera Krasiński znał i podziwiał<sup>4</sup>. Czy to wystarczy, aby uznać podobieństwo w materii obu tekstów za celowe nawiązanie przez polskiego poetę do oklaskiwanego w całej „romantycznej Europie” dzieła operowego? List do Zofii Ankwiczowej z 16 stycznia 1834 roku – rozpoczynający się od słów:

<sup>3</sup> *Robert-le-Diable. Opéra en cinq actes. Paroles de Mm. Scribe et Germain de Lavigne. Musique de M. J. Meyerbeer*. Paris 1831.

<sup>4</sup> Widział ją po raz pierwszy w Wiedniu w lecie 1833 roku (J. Timoszewicz: *Krasiński o teatrze*. „Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 1–3, s. 62). Szczegółne wrażenie wywarł na nim, jak się zdaje, „taniec zakonnicy” (patrz: *List do Adama Soltana z 12–20 maja 1844*. W: Z. Krasiński: *Listy od Adama Soltana*. Oprac. Z. Sudolski. Warszawa 1970, s. 457). Nie był w tym odczuciu Krasiński wśród romantyków polskich odosobniony. Juliusz Słowacki pisał w liście do matki (z Paryża, 10 stycznia 1831 roku): „Kilka dni temu byłem na sławnej nowej operze romantycznej: *Robert le diable*. W całej Europie tej opery nigdzie nie wystawiają – tak jest pyszną; trochę w guście *Freischütz*a – prześliczna muzyka. W życiu moim nie widziałem tak wielkiego kościoła, jak tu przez złudzenie na teatrze. Piękny jest nade wszystko widok kolumnady przy świetle księżycowym, zrobionej zupełnie *à jour* – za kolumnami widać cmentarz oświecony księżycem – z grobów między kolumnami wymykają się błękitne płomyki i te, tańcząc w powietrzu, potem rozchodzą się i każdy ożywia jedną marmurową mniszkę leżącą na grobie – te się z wolna podnoszą – z całego cmentarza schodzą się mniszki i zaczynają śliczny balet – za wybicciem zegaru wszystkie upadają – jest to śmieszne, ale wykonanie prześliczne. Wir mniszek okręcających się na cmentarzu przy natężonym błękitnym świetle księżyca – uderzył silnie moją imaginacją. W orkiestrze po pierwszy raz użyto bębnow, kotłów, dzwonków – i wszystkiego, co tylko sobie [można] wystawić. Autorem muzyki jest Meyerbeer. Słowem: *l'opéra a fait un pas*”. (*Korespondencja Juliusza Słowackiego*. Oprac. E. Sawrymowicz. T. 1. Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, s. 88). Zwiedzając Sycylię, także przypomina sobie Krasiński muzykę *Roberta Diabła* (patrz: *List do Delfiny Potockiej z 18 kwietnia – 5 maja 1839*. W: Z. Krasiński: *Listy do Delfiny Potockiej*. T. 1. Oprac. Z. Sudolski. Warszawa 1975, s. 58).

Pani się pytasz o Bertrama – Bertram jest przy mnie, on jeden mnie nie odstąpił – nie odstąpi. Często on siada po ruinach Rzymu i lubi przedrzeżniać się im – szydzi sobie z włosa blond Cecylii Metelli, szydzi z miecza Scypionów [...] <sup>5</sup>.

– zdaje się sugerować wyraźną inspirację płynącą z dzieła Meyerbeera. Jeśli w 1834 roku kształtowała się idea *Irydiona*, i to kształtowała się właśnie wśród owych (deptanych z niejaką satysfakcją) ruin Rzymu, to nie sposób zlekceważyć faktu, że w „deptaniu” tym miał swój udział Bertram z *Roberta Diabła*. Wydawca korespondencji Krasińskiego, Zbigniew Sudolski, nie ma wątpliwości, że mamy tu do czynienia z „powinowactwem z wyboru”:

Nawiązanie do opery Meyerbeera nie jest przypadkowe; wiąże się z pisanym wówczas *Irydionem*. Odpowiednikiem postaci Bertrama jest w dramacie Krasińskiego postać Masynissy <sup>6</sup>.

Zdania badaczy są jednak w tej kwestii podzielone. Wacław Kubacki jednoznacznie odrzuca możliwość uznania *Roberta Diabła* za źródło *Irydiona*, zbieżności pomiędzy tekstami tłumacząc „wspólnym dobrem romantyzmu” <sup>7</sup>. Szkic niniejszy, nie podejmując się rozstrzygnięcia przywołanej kontrowersji, dostarczyć jednak może kolejnego dowodu na to, iż w operze Meyerbeera wolno widzieć jedno ze źródeł *Irydiona*. Nie tylko dlatego, że analizowane postaci szatańskie noszą tu bardzo podobne rysy – fakt ten daje się bowiem dobrze wytłumaczyć wspólnymi źródłami (Milton, Goethe, Byron), ale przede wszystkim dlatego, że finał *Irydiona* i zakończenie piątego aktu *Roberta Diabła* noszą ślady wyraźnych podobieństw konstrukcyjnych, na co zwracać będę uwagę w dalszej części tych rozważań.

Finałowa scena *Irydiona* została rozpięta pomiędzy kilkoma przełomowymi momentami, które wyraźnie przypominają elementy, wyznaczające rytm piątego aktu *Roberta Diabła*. Mając w pamięci istotne różnice w treści i wymowie obu utworów, zaryzykować jednak można stwierdzenie, że omawiane fragmenty dotyczą bardzo podobnej sytuacji: w obu przypadkach bohater musi podjąć ostateczną decyzję, po której ze stron chce się opowiedzieć w konflikcie sił dobra i zła, a stawką jest – jak zawsze – ludzka dusza. I w obu przypadkach dopiero w tym momencie

---

<sup>5</sup> Z. Krasiński: *List do Zofii Ankwiczowej z 16 stycznia 1834*. W: Idem: *Listy do różnych adresatów*. T. 1. Oprac. Z. Sudolski. Warszawa 1991, s. 172.

<sup>6</sup> Z. Sudolski: *Komentarz*. W: Z. Krasiński: *Listy do różnych adresatów*. T. 1..., s. 174.

<sup>7</sup> W. Kubacki: *Wstęp*. W: Z. Krasiński: *Irydion*. Oprac. W. Kubacki. Wrocław 1967, s. CVII–CVIII.

bohater dysponuje pełną wiedzą na temat sytuacji, w jakiej się znalazł. Irydion, po przegranej batalii o zniszczenie Rzymu, stanowiącej dotąd jedyny cel i sens jego życia, wzdycha: „gdyby On [Bóg – M.B.] był jedyną prawdą świata!” i dowiaduje się, że Pan, ku któremu wznosi wzrok z nadzieją, istnieje. Prawdę tę poświadcza ponad wszelką wątpliwość jego odwieczny wróg – Masynissa, potwierdzający w tym miejscu niejako swoją szatańską proveniencję. Podobnie Robert, książę Normandii, który w finale opery Meyerbeera dowiaduje się, iż Bertram jest w istocie jego ojcem-diabłem, musi podjąć decyzję, czy porzucić swego przekłętego rodzica, czy też oddać mu we władanie swoją duszę. Punktem kulminacyjnym, stanowiącym istotę romantycznej psychomachii, staje się zatem kwestia wyboru pomiędzy dobrem i złem, wyboru o tyle szczególnego, że choć jest on uwikłany w skomplikowaną sieć emocjonalnych zależności (w przypadku Irydiona jest to nieuciszona nienawiść do Rzymu i wychowanie, które uczyniło z niego wykonawcę woli ojca, nieznającego innego życia poza zemstą na śmiertelnym wrogu; w przypadku Roberta do głosu dochodzą więzy rodzinne) oparty jest jednak na jasno wyłożonych racjach obu stron. Romantyczny szatan, który poddany został podobnej co Mefistofeles Goethego kuracji, nie zwycięża człowieka w momencie, kiedy niepostrzeżenie, ukryty pod postacią przyjaciela i powiernika, sączy jad w jego ucho, lecz wtedy, gdy jasno określając własną tożsamość (Bertram) i poświadczając istnienie i moc swego rywala (Masynissa), zmusza go do pojęcia decyzji. W obu analizowanych tutaj przypadkach bohaterowie świadomie wybierają zło: poznawszy prawdę, opowiadają się po stronie szatana.

Irydion wyrzeka się Boga, powodowany nienawiścią do Rzymu i kuszony obietnicą oglądania kiedyś jego ostatecznego upadku. Motywacja Roberta jest nieco bardziej złożona. Dowiaduje się on bowiem w finale opery nie tylko tego, że Bertram jest jego ojcem o piekielnym rodowodzie, ale też poznaje jego historię: tym, co wyróżnia owego ciemnego ducha jest zdolność do odczuwania miłości. Piekło jest jej całkowitym brakiem, szatan nie potrafi kochać, tymczasem z opowieści Bertrama wynika, że kiedy Bóg stracił w przepaść zbuntowanego anioła, on sam poczuł na moment głęboko w sercu skrucę. Za ten przejaw dobra Bóg nagrodził go lub – jak sam mówi – ukarał zdolnością do przeżywania tego najbardziej wyjątkowego z uczuć. Robert, który decyduje się na podpisanie cyrografu, czyni to zatem nie przez wzgląd na obietnice składane mu przez złego ducha, decyduje się natomiast stanąć po stronie swego przekłętego rodzica i jego potępionego uczucia.

Kreacja szatana w libretcie Scribe’a i Delavigne’a wydaje się interesująca właśnie w kontekście postaci Masynissy z dramatu Krasińskiego. Cechą wyraźnie tutaj identyfikowaną z szatanem jest intelekt – zimny

i bezlitosny, umożliwiający zastawianie przemysłnych pułapek na człowieka. A jednak ostateczne zwycięstwo siły zła możliwe jest tylko dzięki połączeniu intelektu z uczuciem. Bertram zwycięża Roberta nie przebiegłością, sprytem czy bezlitosną logiką, ale ojcowską miłością. Dopiero połączenie tych dwóch jakości pozwala mu zmierzyć się z Bogiem i mieć nadzieję na zwycięstwo w tym starciu o ludzką duszę. Podobne przekonanie musiało zdecydować o sposobie przedstawienia postaci Masynissy przez Krasińskiego. Afrykański starzec w całym dramacie kreowany jest na bezwzględnego wykonawcę nieludzkiego planu, istotę niezdolną do zrozumienia emocjonalnych potrzeb człowieka, określającą uczucia inne niż zemsta czy nienawiść mianem słabości. Najwyraźniej jednak jest to widoczne właśnie w scenie finałowej dramatu, kiedy Masynissa staje się niejako wcieleniem czystego intelektu. Na rozpaczliwe pytanie Irydiona, szukającego już nie ratunku, ale nadziei na odnalezienie siły zdolnej uporządkować świat w myśli o istnieniu Boga, odpowiada z okrutną logiką:

MASYNISSA

Cóż byś wtedy uczynił?

IRYDION

Umierając z tym prysniętym żelazem w dłoniach wezwałbym jego!

MASYNISSA

Ojczy, któryś jest w niebiesiech, daj długich dni Romie! przebacz tym, którzy mnie zdradzili! zbaw tych, którzy po wszystkie czasy nękali rodziną ziemię moją!<sup>8</sup>

Uświadomiwszy Irydionowi, że Bóg, o którym marzy, wyznacza zasady, którym nie byłby zdolny sprostać, Masynissa potwierdza następnie jego istnienie. Człowiekowi szukającemu już nawet nie ratunku dla siebie (Irydion ma przecież świadomość, że przegrał swoje życie), a jedynie nadziei, że jest w świecie jakiś wyższy porządek, któremu także i on podlega, szatan z bezlitosną logiką ukazuje absurdalność jego pragnień. Zimny rozsądek Masynissy jest jednak także i w tym dramacie siłą, która nie wystarcza, aby mierzyć się z Bogiem. Być może dlatego właśnie tak obsesyjnie pragnie on „opętać jakiegoś człowieka”, aby Bogu będącemu nie tylko mądrością, ale także – a może przede wszystkim – miłością, móc przeciwstawić tę nowo utworzoną „pełnię”<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Z. Krasiński: *Irydion*. W: Idem: *Dzieła literackie*. T. 1. Wybrał, notami i uwagami opatrzył P. Hertz. Warszawa 1973, s. 716.

<sup>9</sup> Na możliwość interpretacji sporu Bóg – Szatan (z ludzkim udziałem) w kategoriach starcia miłości i intelektu zwraca uwagę w swojej interpretacji postaci Masynissy

Fakt, że to właśnie miłość jest główną siłą przynależną Bogu i wykorzystywaną przez niego w walce o duszę człowieka, podkreślony został dodatkowo przez obsadzenie kobiet w roli reprezentantek sił dobra uwikłanych w psychomachie toczące się w obu dramatach. W obu utworach męskiemu, racjonalnemu pierwiastkowi szatańskiemu przeciwstawiony został żeński, reprezentujący miłość i dobro. W *Irydionie* funkcję taką pełni Kornelia, która w dramacie przekonuje bohatera do wartości chrześcijańskich, a w *Dokończeniu* – już jako anioł – broni ukochanego przed potępieniem i to dzięki jej świadectwu Irydionowi zostaje ofiarowana druga szansa. W dziele Meyerbeera, Scribe'a i Delavigne'a o duszę Roberta walczą z Bertramem aż trzy kobiety: Alicja, która w ostatnim akcie usiłuje powstrzymać księcia przed zaprzędaniem duszy diabłu, nieżyjąca matka Roberta, której wspomnienie (podobnie jak jej ostatnia wola dostarczona przez Alicję) każe bohaterowi wahać się przed obraniem szatańskiej drogi, a także Izabela, której miłość ma uchronić ukochanego przed popełnieniem fatalnego błędu<sup>10</sup>.

Zarówno Irydion, jak i Robert wydają się w finałowych scenach skazani na klęskę. Za sprawą swoich własnych – tragicznych, lecz wolnych – wyborów wstępują na ciemne drogi, po których prowadzić ma ich szatan. Obaj zatem powinni zostać potępieni. A jednak w obu przypadkach tak się nie dzieje. Obaj bohaterowie zostaną uratowani, w sposób – dodajmy – nieco zaskakujący, sprawiający wrażenie jakiejś zewnętrznej interwencji w delikatną materię emocjonalnego i moralnego dramatu. W utworze Krasińskiego w ostatecznym starciu Szatana-Masynissy z Aniołem-Kornelią pada uzasadnienie ulaskawiającego wyroku: „on kochał Grecję”. Tekst dramatu, w którym tak wyraźnie pokazywał Krasiński, że jego bohater powodowany był przede wszystkim – dziedziczną – nienawiścią do Rzymu, nie posiadając w zasadzie żadnej pozytywnej motywacji, w niewystarczający sposób uzasadnia takie zakończenie perypetii Irydiona. Co więcej, w świetle dramatycznej rozmowy, którą odbywa on w finale dramatu z Masynissą, a z której wyraźnie wynika, że Irydionowi – podobnie jak wielu innym bohaterom romantycznym – nieobca była świadomość, którą Camus określa mianem buntu metafizycznego<sup>11</sup>, buntu w imię jedności świata, to rozwiązanie wydaje się najgorszym z możliwych. Irydion nie pragnie indywidualnego ocalenia,

---

Julian Krzyżanowski (por. J. Krzyżanowski: *Masynissa i jego rola w „Irydionie”*. W: Idem: *W świecie romantycznym*. Kraków 1961, s. 275–276).

<sup>10</sup> Anielskie postaci kobiece w operze Meyerbeera mają – jak słusznie zauważa Alina Borkowska-Rychlewska – swój negatywny odpowiednik w postaciach demonicznych mniszek (por. A. Borkowska-Rychlewska: *Poema muzyczne. Studia o operze w Polsce w okresie romantyzmu*. Kraków 2006, s. 133).

<sup>11</sup> A. Camus: *Człowiek zbuntowany*. Tłum. J. Guze. Kraków 1993, s. 29–30.

nie szuka drugiej szansy, której sam sobie nie daje, potrzebuje natomiast wiary w to, że światem rządzą jasne reguły i jego osobista klęska jest wynikiem ich pogwałcenia. Dokonawszy jednoznacznego wyboru, odrzuciwszy drogę wskazywaną przez Boga, w zamian za zaspokojenie palącej go nienawiści (obiecane i dotrzymane przez szatana) powinien zostać potępiony. Jego zbawienie w *Dokończeniu* pogrąża na powrót w chaosie świat, który z takim poświęceniem próbował „uratować”, doprowadzając – za cenę własnego życia – twardych praw, które nim rządzą.

Równie wiele wątpliwości budzić musi rozwiązanie psychomachii stanowiącej treść opery Meyerbeera, z librettem Scribe’a i Delavigne’a. Robert, poznawszy prawdę o swoim pochodzeniu, podejmuje decyzję o zaprzędaniu duszy diabłu. Szatan nie tylko wyjawia mu prawdę, lecz także zostawia mu wybór. To on sam, dysponując wystarczającą wiedzą i wolną wolą, uznaje za swój obowiązek podpisanie cyrografu. Podobnie jak w przypadku Irydiona nie jest to decyzja łatwa i wypływa ona z próby zachowania porządku w świecie. Nie jest bez znaczenia, że Robert wyraźnie mówi o poczuciu obowiązku, determinującym jego wybór. Nie zmienia to jednak faktu, że mamy do czynienia z decyzją podjętą przezeń w pełni świadomie i dobrowolnie. Do podpisania cyrografu nie dojdzie tylko dlatego, że na scenę wtargnie Alicja uzbrojona w testament jego matki, napominającej syna zza grobu (a właściwie z nieba). A jednak mimo tak wyraźnej interwencji sił dobra Robert nadal zamierza wypełnić swoje zobowiązanie. Alicja, która staje pomiędzy nim a Bertramem, powołując się na autorytet matki Roberta i wzywając boskiej pomocy, zdoła jedynie wzbudzić wahanie w sercu bohatera. Nie padnie jednak z jego ust deklaracja odwołująca uprzednią decyzję. Alicja uratuje zatem Roberta nie dlatego, że skłoni go do zmiany zdania, a jedynie dzięki temu, że przeszkodzi w podpisaniu cyrografu, opóźni dokonanie tego aktu, dzięki czemu wybije północ, a wraz z nią minie czas, który miał do dyspozycji Bertram, aby zdobyć duszę Roberta. Chór, triumfalnie obwieszczający zwycięstwo sił dobra i obiecujący Robertowi zbawienie, wypowiada więc prawdę z punktu widzenia romantycznego światopoglądu dość niepokojącą: oto Robert zostanie nagrodzony za swoją bierność. Wybrał zło, ale nie zdażył zrealizować swojego planu, bo się zawahał i to wahanie wystarczyło, aby otworzyć przed nim bramy



nieba<sup>12</sup>. Nie sposób nie przywołać tutaj *Świtezianki* Mickiewicza. Kuszony przez nimfę z jeziora młodzieniec też się zawahał („Podbiega strzelec i staje w biegu, / I chciałby skoczyć, i nie chce”<sup>13</sup>). Ostatecznie nie wykonał on tego najważniejszego, decydującego kroku w stronę kusicielki, a jedynie fala podpłynęła ku niemu, podmyła mu stopy i poprowadziła ku tajemniczemu piękności. Został jednak surowo ukarany już za to tylko, że się nie cofnął. Jego wahanie i bierność okazały się równoznaczne ze zgodą na zdradzenie ukochanej, a zatem zasługiwały na karę. Tymczasem wahający się i niezdolny do odrzucenia piekielnej drogi Robert zostaje za swoją bierność nagrodzony obietnicą zbawienia. Przywołanie w tym miejscu Mickiewiczowskiej *Świtezianki* wydaje się zasadne dlatego, że zarówno w tym utworze, jak i w całym cyklu *Ballad i romanów* surowa (czasem zaskakująco surowa) kara za popełnione zło jest gestem zmierzającym do przywrócenia utraconej harmonii w świecie<sup>14</sup>. W *Robercie Diablu* cudowne ocalenie bohatera jest z punktu widzenia romantycznej filozofii klęską: burzy porządek, który także w tym dziele (i to między innymi za sprawą kluczowego motywu walki dobra ze złem)

---

<sup>12</sup> Alina Borkowska-Rychlewska, porównując oryginalne libretto Scribe’a i Delavigne’a z polskim przekładem (*Robert Diabeł. Wielka opera w pięciu aktach. Poezja P.P. Scribe i Delavigne. Muzyka Meyerbeera. Tłumaczenie trzech pierwszych aktów L.A. Dmuszewskiego, dwóch ostatnich J.S. Jasińskiego*. Warszawa 1838), zwraca uwagę, iż w polskiej wersji zatarta została kwestia wyboru dokonywanego przez bohatera, choć we francuskiej wersji tekstu jest ona kluczowa. W polskim tłumaczeniu od początku wyraźnie sugeruje się, że boska opatrność czuwa nad bohaterem i obroni go w starciu z siłami ciemności (A. Borkowska-Rychlewska: *Poema muzyczne...*, s. 151–153). W oryginale problem wyboru jest jednak osią dramatu i obietnica zbawienia dla bohatera, który dobrowolnie opowiedział się po stronie szatana, musi budzić wątpliwość. Pamiętając, że w 1833 roku Krasiński oglądał *Roberta Diabła* w wersji niemieckiej (w tłumaczeniu T. Hella), warto może dodać, że przekład niemiecki również podkreśla wolny wybór Roberta (por. *Robert der Teufel. Oper in fünf Aufzügen. Nach dem Französischen Scribe und Delavigne von Theodor Hell*. München 1834, s. 67–68). Zatem także w wersji niemieckiej finałowa obietnica zbawienia brzmi niepokojąco, choć tutaj przynajmniej w porównaniu z francuskim – jednoznacznie triumfalnym – wyznaniem chóru: „Il est resté fidèle; Les cieux lui sont ouvert!” (*Robert-le-Diable...*, s. 52), niemieckie „Er ist treu doch geliebt. Der Herr verzeihet ihm” (*Robert der Teufel...*, s. 71) ekspozuje boski akt wybaczenia.

<sup>13</sup> A. Mickiewicz: *Świtezianka*. W: Idem: *Dzieła wszystkie*. T. 1: *Wiersze 1817–1824*. Oprac. C. Zgorzelski. Wrocław 1971.

<sup>14</sup> W tym kontekście analizuje *Ballady i romanse* Leonard Neuger, zwracając uwagę na pojawiającą się w tym cyklu niewspółmierność winy i kary. Za jej przykład uznaje również karę wymierzoną strzelcowi w *Świteziance*, łagodniejsza ocena przewinienia młodzieńca wynika tu jednak faktu, iż zdradza on ukochaną w zasadzie z nią samą (por. L. Neuger: „*Ballady i romanse*” Adama Mickiewicza – niespełniona szansa romantyzmu polskiego. W: Idem: *Ćwiczenia z wrażliwości. Duże i małe szkice literackie*. Katowice 2006, s. 7–28).

był budowany<sup>15</sup>. Podobnie jak w dramacie Krasińskiego, rozwiązanie psychomachii – wbrew triumfalnym dźwiękom ostatniej pieśni chóru – pogrąża przedstawiony tu świat w chaosie.

Wybierając drogę wskazaną przez diabła, nie buntują się bohaterowie przeciwko elementarnym prawom rządzącym światem. Szatan może być takim samym gwarantem porządku we wszechświecie jak Bóg, pod warunkiem jednak, że nie zostanie „oszukany”, że zdobyta przez niego w „uczciwym” starciu z odwiecznym wrogiem dusza nie zostanie mu potem na mocy niejasnej zasady, jakiejś „tajnej klauzuli” wydarta. Rozważań tych nie podejmuje ani Krasiński w finale *Irydiona*, ani autorzy libretta do opery Meyerbeera. Wątpliwości, które budzić muszą jednak oba przywołane „szczęśliwe zakończenia”, odsyłają wprost do ważnego dla romantyków problemu przywracania ładu w świecie. Jeśli szukający owego utraconego porządku bohater romantyczny, nie zyskując odpowiedzi od milczącego w takich razach Boga, zwraca się do szatana, nie czyni tego z braku wiary czy pogardy dla Stwórcy i wyznaczonych przez niego zasad. Przeciwnie, wybierając drogę podsuniętą przez usługowego szatana i zmierzając ku własnej zgubie, chce on uratować elementarny porządek w świecie – niejako w imieniu Boga, choć na przekór Jemu, potwierdzić niewzruszoność ustanowionych przez Niego reguł. W ujęciu tym szatan staje się gwarantem boskiego ładu i wyższej harmonii świata. Alina Borkowska-Rychlewska, komentując kreację Bertrama w operze Meyerbeera, zauważa, że dwiistość szatana, który poza tradycyjnymi diabelskimi atrybutami wyposażony został w ojcowską miłość, nakazującą mu zbuntować się nie tylko przeciw Bogu, lecz także przeciw piekłu, czyni z niego figurę niezdolną do funkcjonowania jako „znak trwałości ustalonego porządku”<sup>16</sup>. Z twierdzeniem tym nie sposób się jednak zgodzić bez zastrzeżeń. Niejednoznaczność postaci szatana jest rysem koniecznym, dającym mu szansę na mierzenie się z Bogiem, jeśli nawet nie jak równy z równym, to w każdym razie (według pięknego określenia Masynissy) „jak wróg nieśmiertelny z wrogiem nieśmiertelnym”. O tym zaś, czy świat wyjdzie z tego starcia w swym uporządkowanym kształcie, decyduje

---

<sup>15</sup> Tym bardziej zaskakujący wydaje się entuzjazm, z jakim polscy krytycy, komentując warszawską premierę *Roberta Diabła* (odbyła się ona 16 grudnia 1837 roku), odnosili się do owego zakończenia, dostrzegając w nim słuszny triumf boskiego miłosierdzia i właściwą wskazówkę moralną dla odbiorców. Porównując dzieło Meyerbeera z *Don Giovannim* Mozarta, twierdzili wręcz, że: „Sugestywne przedstawienie na scenie zwycięstwa sił niebieskich nad mocami piekielnymi stanowiło [...] wartość wyższą niż prezentacja słusznej kary dla zatwardziałego grzesznika” (A. Borkowska-Rychlewska: *Poema muzyczne...*, s. 131).

<sup>16</sup> Ibidem, s. 157.

niewzruszoność reguł, które życie ludzkie, będące owej walki terenem, mogą czynić tragicznym, ale nie niezrozumiałym.

Magdalena Bąk

Develish transformations and many more  
On *Irydion* by Krasiński  
and *Robert the Devil* by Meyerbeer

Summary

The aim of the text is a comparative analysis of the last scenes of two Romantic works: Krasiński's drama entitled *Irydion* and Meyerbeer's opera with Scribe and Delavigne's libretto *Robert the Devil*. Revealed similarities are to serve not only the support of the hypothesis of intentional references to a great Romantic opera in a drama by a Polish author as they become above all a starting point for considerations on the basic outlines of a Romantic worldview.

Magdalena Bąk

Les métamorphoses diaboliques et non seulement  
Sur *Irydion* de Krasiński  
et *Robert le Diable* de Meyerbeer

Résumé

L'objectif de l'article est une analyse comparative des scènes finales de deux grandes oeuvres romantiques : le drame de Krasiński intitulé *Irydion* et l'opéra de Meyerbeer *Robert le Diable* avec le livret de Scribe et Delavigne. Les similitudes détectées servent non seulement à soutenir la thèse sur des allusions conscientes à un grand opéra romantique dans le drame de l'auteur polonais, mais elles sont avant tout un point de départ pour la réflexion sur des traits cruciaux de la vision du monde romantique.